

Materialisierung von Erfahrungen

„Unser Tanz beim Ballett Frankfurt hat sich sehr stark aus meinem Körper entwickelt. Mein Körper hat viel von unserer Art zu tanzen bestimmt, weil ich den Körper in einer bestimmten Weise wahrnehme, und der Körper mich auf eine bestimmte Weise informiert. Dadurch entsteht eine sehr persönliche Sicht der Welt, und das ist das Wesen von Choreographie. Mein Körper hat seine eigene Geschichte. Er ist eine Anhäufung von Tanz, in ihm hat sich sowohl mein eigenes Tanzen als auch das meiner Lehrer angesammelt.“ (William Forsythe)

Das Körperkonzept und die Bewegungsstrategien eines Choreographen werden sichtbar in den Bewegungen, die die Tänzer in den Choreographien ausführen. Mit diesen vom Choreographen geschaffenen Bewegungen ist der Körper des Tänzers konfrontiert, in dem sich seine Bewegungserfahrungen materialisiert haben: die getanzten Aufführungen, Proben und sein Training. Ob der Tänzer eine Bewegung ausführen kann und wie er sie ausführt, ist abhängig von seiner Bewegungsbiographie, die sich als Körper materialisiert hat. Über seinen Körper prägt die Biographie des Tänzers das, was er aktuell tanzt. Und umgekehrt formen die Bewegungen, die er ausführt, seinen Körper.⁴ Damit ist der Körper Vorgabe und Folge der Bewegung zugleich: Er ist die Verkörperung der Möglichkeiten und Grenzen der Bewegungen eines Tänzers. Körper und Bewegung sind verbunden durch eine zirkuläre Struktur wechselseitiger Bedingtheit: Die Bewegung formt den Körper und der Körper ermöglicht und prägt die Bewegung.

Auf der materiellen Ebene werden die Bewegungsmöglichkeiten des Körpers durch die „physical reality of the body“ (Novack 1990: 25), durch seine materielle Beschaffenheit – Knochen, Muskeln, Sehnen und

4 Vgl. dazu Judith Butler, die mit dem Begriff der Materialisierung die Prozesshaftigkeit des Körpers betont: Materie ist „ein Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, die wir Materie nennen“ (Butler 1997: 32; Herv. weggel.). Butler geht davon aus, „daß die Materialisierung nie ganz vollendet ist, daß die Körper sich nie völlig den Normen fügen, mit denen ihre Materialisierung erzwungen wird“ (ebd.: 21). Mit diesem Körperkonzept arbeitet Janine Schulze: Sie beschreibt den Tänzerkörper als Materialisierung performativer Akte (vgl. Schulze 1999: 17).

Nerven – bestimmt. So werden zum Beispiel die Freiheitsgrade der Gelenke begrenzt durch die Gelenkform, Bänder und Muskeln. Allerdings lassen sich diese Grenzen in einem bestimmten Maße verschieben, der Körper kann bis zu einem gewissen Grad den gewünschten Anforderungen angepasst werden: Muskeln können gedehnt und gestärkt werden, Knochen können sich durch Umbau (Hyper- bzw. Atrophie) an bestimmte Beanspruchungen anpassen.

„Dieser lebenslängliche Knochenumbau ermöglicht eine dauernde Anpassung der Knochenstruktur an die jeweilige Beanspruchung, wie sie in besonderer Weise die tänzerische Ausbildung mit sich bringt. Der Knochen vermag sich also funktionellen Veränderungen anzupassen.“ (Huwyler 1992: 23) „Die Form des einzelnen Knochens und des gesamten Skeletts wird durch die Druck- und Zugkräfte bestimmt, welche auf ihn einwirken. Der Knochenbau ist nichts Endgültiges.“ (Ebd.: 24)

Das tägliche Training des Tänzers dient also dazu, seinen Körper so zu formen, dass er die gewünschten Bewegungen ausführen kann. Während dieses Training im klassisch-akademischen Tanz aus der systematischen Wiederholung eines festen Bewegungsrepertoires besteht, werden in anderen Techniken eher bestimmte Bewegungsprinzipien denn konkrete Positionen, Haltungen und Schrittvariationen erlernt, die gleichwohl ein bestimmtes Repertoire an Bewegungsmöglichkeiten hervorbringen. Auf diese Weise formt sich der Tänzerkörper nach den Regeln und Normen dieser Technik und Ästhetik. Doch ist der Körper nie endgültig geformt, sondern gestaltet sich stets entsprechend seiner Praxis, der ausgeführten Bewegungen, um. Der Körper bildet sich im Spiel von vorgegebener Materialität – die immer schon Ergebnis eines Materialisierungsprozesses ist – und formender Bewegung – die mit der Widerständigkeit des Leibes⁵ rechnen muss.

Wie sehr der sichtbare Körper und die ausgeführten Bewegungen auf die Bewegungsbiographie verweisen, lässt sich an der Performance *Weak Dance Strong Questions* (17.8.2002, Podewil, Berlin) des Tänzers und Choreographen Jonathan Burrows und des Theaterregisseurs Jan Ritsema ablesen:

5 Vgl. dazu das Konzept des körperlichen Eigensinns und die analytische Unterscheidung zwischen Körper und Leiblichkeit S. 100ff.

Zwei Männer bewegen sich in Alltagskleidung durch einen gleichmäßig beleuchteten Probenraum, an dessen einer Seite einige Dutzend Menschen auf Stühlen und Kissen auf dem Boden Platz genommen haben und ihnen zuschauen. Durch die offenen Fenster dringen Geräusche von der Straße. Die beiden Akteure scheinen alle möglichen Bewegungen auszuprobieren, wobei jeder für sich experimentiert, die Bewegungen sind nicht aufeinander abgestimmt. Sie versuchen – wie man im anschließenden Publikumsgespräch erfährt –, auf den anderen zu achten, ohne auf dessen Bewegungen zu reagieren. Es gibt keine erkennbare dramaturgische Entwicklung in dem, was die beiden tun. Ihre Bewegungen sind weder einer Tanztechnik beziehungsweise einem Tanzstil zuzuordnen, noch erinnern sie an Alltagsbewegungen.

Beobachtet man Burrows und Ritsema in ihrer Performance, erkennt man nach einer Weile sehr deutlich, wer von beiden der ausgebildete Balletttänzer ist.⁶ Und dies, ohne dass er sich des erlernten Vokabulars des Balletts bedient oder seine Virtuosität zur Schau stellt. Obgleich Burrows und Ritsema in der Aufführung beide improvisierend Bewegungen und vor allem Möglichkeiten der Bewegungsfortsetzung nach dem Muster von *trial and error* ausprobieren, befinden sie sich als Tänzer und Choreograph beziehungsweise Theaterregisseur an sehr verschiedenen Ausgangspunkten: Während der Tänzer, so scheint es, sich bemüht, alle Tanzerfahrungen zu vergessen, um seine Bewegungsmöglichkeiten jenseits angelernter Muster und Virtuosität noch einmal neu auszuprobieren, bemüht sich der Regisseur wahrscheinlich das erste Mal in dieser Ausführlichkeit darum, Bewegungsmöglichkeiten zu erproben. Ihm fehlt sichtbar die Sicherheit und Bewegungserfahrung des Tänzers.

Burrows wirkt zwar spielerisch, dabei jedoch nicht so ungelassen und zuweilen unkontrolliert wie Ritsema, der immer wieder für Momente aus dem Gleichgewicht gerät. Sein Bewegungsspektrum ist weit größer und abwechslungsreicher. Er bewegt mehr Gelenke und kann einzelne Körperteile unabhängig vom restlichen Körper bewegen. Zudem wagt er schwierigere Situationen, aus denen er sich anschließend wieder herausmanövriren muss und kann. Zugleich verliert er letztlich nie die Kontrolle über seinen Körper, sondern stabilisiert ihn aus seiner Körpermitte heraus. Hier erkennt man seine Tanzausbildung, die den Torso als Stabilitätszentrum trainiert und so die Beweglichkeit der Ex-

⁶ Jonathan Burrows ist ehemaliger Solist des Londoner Royal Ballet, dem er von 1979 bis 1991 angehörte.

tremitäten erhöht. Diese Stabilität im Torso erlaubt ihm eine größere Variationsbreite in der Geschwindigkeit seiner Bewegungen und vor allem ein höheres Tempo. Die Körperhaltung verrät eine große Bewusstheit über den jeweiligen Schwerpunkt des Körpers, was zu einer besseren Balance führt. Aufgrund der größeren Bewegungserfahrung kann er mehr Bewegungen antizipieren und daher mehr wagen, ohne damit ein größeres Risiko einzugehen. Seine Grenzen sind sichtbar weiter gesteckt.

Damit wird der Tänzer durch seine Körperform – er ist sichtbar trainiert, das heißt muskulöser und schlanker –, vor allem jedoch durch sein Körperwissen – beispielsweise Bewusstheit über Körperschwerpunkt und Bewegungsmöglichkeiten – erkennbar. Die Performance von Burrows und Ritsema zeigt, wie sehr jeder Tanzstil mit seinen immer wieder vollzogenen Bewegungspraktiken einen je spezifischen Körper hervorbringt und die inkorporierten Bewegungsprinzipien die aktuell ausgeführten Bewegungen unabhängig davon bestimmen, ob der Tänzer das erlernte Bewegungsmaterial ausführt. Die inkorporierten Bewegungserfahrungen, die sich von der Tanzausbildung, dem täglichen Training und der Probenarbeit bis zu den bislang getanzten Choreographien erstrecken, prägen den Charakter seiner Bewegungen. Ebenfalls gespeichert sind, so Schulze, Bewegungen, „die sich infolge visueller Wahrnehmungen erinnern lassen“ (Schulze 1997: 223). Umgekehrt betrachtet lassen sich an Körper und Bewegungen eines Tänzers seine Bewegungserfahrungen – erlerntes Vokabular und/oder Bewegungsprinzipien – ablesen.

Der Körper stellt das Repertoire und Fähigkeiten zur Verfügung und zugleich begrenzt sein Gedächtnis die Bewegungsmöglichkeiten, weil gewohnte Bewegungsmuster bevorzugt ausgeführt werden. Jede aktuelle Bewegung verhält sich zwangsläufig zu vergangenen Bewegungen, sie kann „die Vergangenheit nicht in einem einfachen Akt der Verneinung abschaffen“ (Siegmund 2002: 398): Es gibt keine Möglichkeit, bei Null anzufangen. Das Bewegungsgedächtnis arbeitet vorbewusst und kann daher kaum willentlich kontrolliert, unterlaufen oder ausgeschaltet werden. Zum Beispiel zeigt sich in Stresssituationen wie beim Auftritt, dass einmal inkorporierte Bewegungsmuster auch dann wiederkehren können und der Körper in alte Fehler zurückfällt, wenn zuvor über lange Zeit bewusst neue Muster eingeübt wurden. Das Bewegungsgedächtnis stellt also das Repertoire der spezifischen Bewegungen eines Tänzers: Auf der Suche nach ‚neuen‘ Bewegungen, zum

Beispiel in der Improvisation oder im choreographischen Prozess, greift er unwillkürlich auf inkorporierte Bewegungen zurück. Mit Gabriele Brandstetter ist die Frage, ob „wir gekonnte, einmal erlernte Bewegungen verlernen [können] (von Störungen des Gehirns und Nervensystems einmal abgesehen)“ (Brandstetter 2000b: 118), durchaus skeptisch zu betrachten. In jeder Bewegung und Bewegungssequenz scheinen frühere Bewegungserfahrungen durch. Auf diese Weise wird das Körpergedächtnis über die inkorporierten Bewegungsprinzipien zum Kreuzungspunkt von vergangenen und gegenwärtigen beziehungsweise zukünftigen Bewegungen. Im günstigsten Fall, so Brandstetter, kann der Tanz „die Durchlöcherung der geläufigen Bewegungsmuster“ (ebd.: 128) erreichen. Darum bemüht sich, wie das zweite Kapitel gezeigt hat, Forsythe in seiner Arbeit.

Diese Polarität von Möglichkeiten und Grenzen, die auch die verschiedenen Richtungen von Vergangenheit und Zukunft meint, zeigt sich deutlich im Vergleich von Forsythe und Teshigawara, weil sie den Fokus unterschiedlich setzen: Forsythe lenkt die Aufmerksamkeit auf die Beschränkung durch gewohnte Bewegungsmuster, die er zu überwinden versucht⁷, Teshigawara auf das Potenzial unausgeschöpfter Bewegungsmöglichkeiten, zu dem er Zugang zu gewinnen sucht⁸. Sie stimmen jedoch darin überein, dass sie allein mit Hilfe des Willens weder die Gewohnheit durchbrechen noch Zugang zu unausgeschöpften Möglichkeiten erhalten können.

7 Vgl. oben Forsythes Strategien der Entwöhnung S. 54ff.

8 Vgl. oben Teshigawaras Strategien der Entdeckung S. 59ff.